ACOTECA DE LOS GENIOS

14

Durero

EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

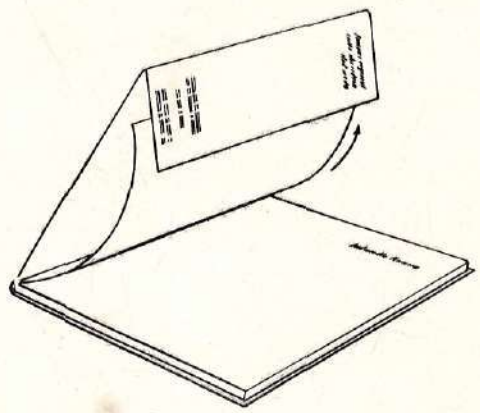
BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia: año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

ADVERTENCIA

Las tapas van sueltas, a manera de cubierta superpuesta, para facilitar la encuadernación de las páginas interiores o su utilización como lámina aislada de un cuadro o colección individual.

El que desee coleccionar la revista completa sólo deberá colocar la primera y última página debajo de la solapa de las tapas.



Don. 5-00cm

Alberto Durero

Monografía por María Fossi Todorow

Traducción por Julio Gómez de la Serna

El juicio del siglo XX, por Osvaldo Svanascini

PINACOTECA
DE LOS
GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

MARÍA FOSSI TODOROW

Alberto Durero

De Alberto Durero, el más grande de los pintores y grabadores alemanes del siglo XVI, se poseen muchos datos biográficos, ampliados incluso por su epistolario y por su diario. Nació el 21 de mayo de 1471 en Núremberg adonde su padre había llegado, procedente de Hungría, en 1455. En el taller de su progenitor, que era orfebre, el joven Alberto aprendió los rudimentos del dibujo y del grabado.

Pero muy pronto, en 1486, ingresó en el estudio del pintor Miguel Wolgemut, con el que permaneció tres años. En ese nuevo ambiente, y en contacto con el pintor Juan Pleydenwurf, influido por el arte de Flandes, Durero conoció la traducción local del estilo de algunos grandes pintores flamencos, como Rogelio Van der Weyden o Diderico Bouts, que por entonces orientaban a las escuelas pictóricas alemanas. Siguieron, entre 1490 y 1494, los años de viajes de estudio. Es probable, pero no consta documentalmente, que Durero fuera a los Países Bajos. Se sabe, en cambio, con certeza, que estuvo en varias ciudades alemanas antes de llegar, en 1492, a Colmar a donde se dirigía para entablar conocimiento con Martín Schongauer, el más eminente discípulo alemán de Rogelio Van der Weyden y el más famoso grabador de entonces. Aquel encuentro no pudo realizarse a causa de la muerte inesperada de Schongauer; pero Durero fue acogido por los hermanos del pintor, uno de los cuales, Jorge, el orfebre, hizo que colaborara, en Basilea, en la ilustración de libros, con algunas xilografías.

En 1494 regresó a Núremberg para casarse con Inés Frey, hija de un rico comerciante, y se fue ese mismo año a Italia, huyendo quizá de la peste, pero más probablemente por haber sido invitado con otros artistas a Venecia para grabar, en madera, la gran vista de la ciudad dibujada por Jacobo de'Barbari. Durero frecuentó en Venecia los estudios de Juan Bellini y de Víctor Carpaccio, y en Murano, el de Vivarini; y fue también a Padua para conocer a Andrés Mantegna.

De regreso en Núremberg, abrió en 1496 su taller y tuvo años de intensa actividad, tanto en pintura (varios retratos y retablos de altar) como en grabado, hasta que en 1505 volvió otra vez a Italia.

Durante esta segunda estancia trabajó mucho y los mercaderes alemanes de Venecia le encargaron un retablo para el altar de la parroquia de San Bartolomé (La fiesta del Rosario, *ahora en Praga). Desde Venecia marchó a Bolonia, para presentarse a Lucas Pacioli y ampliar con éste sus conocimientos teóricos sobre las proporciones del cuerpo humano y tal vez visitara otras ciudades italianas antes de regresar a Núremberg en 1507.*

De nuevo en su tierra natal, trabajó intensamente durante unos años (entre sus obras más importantes de esta época se encuentra el hoy perdido Retablo con La Coronación de la Virgen, *que le encargara el comerciante J. Heller, de Francfort), y después, de 1512 a 1513, se dedicó casi exclusivamente al grabado.*

En 1515 fue invitado por el Emperador Maximiliano I para colaborar en una serie de grabados en honor de los Habsburgos, y al morir el Emperador (1519) emprendió un viaje a los Países Bajos (1520), para ver allí a su sucesor, Carlos V, y obtener de él la renovación de su pensión. El diario detallado de su viaje, enriquecido con dibujos de paisajes y con retratos, documenta de modo vivo este importante episodio de la vida del artista. En Amberes, Brujas, Gante y Malinas fue triunfalmente acogido por los más famosos artistas y personajes del país, que honraban en él al más célebre artista alemán del siglo. Así conoció a Quintín Metsys, a Bernardo Van Orley, a Joaquín Patinier, a Lucas de Leyden, y tuvo ocasión de contemplar las obras maestras de los grandes pintores del siglo XV (los hermanos Van Eyck, Rogelio Van der Weyden, Hugo Van der Goes y Juan Memling).

A su regreso a Núremberg, Durero trabajó mucho todavía, repartiendo su actividad entre la recopilación de los tratados (que desde hacía ya años había proyectado componer, y para los cuales había reunido apuntes y diseños) y varias obras de pintura (sobre todo, unos espléndidos retratos y Los cuatro Evangelistas, *actualmente en la Pinacoteca Antigua de Munich) y de grabado.*

Agotado por la fiebre palúdica, contraída quizá en Holanda, cuando se adentró en los pantanos para ver un escualo capturado entonces, falleció el 6 de abril de 1528.

La transformación lírica de la implacable observación del mundo real

La importancia de Durero como pintor es, por lo menos, parigual a la que tiene como grabador, dibujante y tratadista. En estos diversos campos desarrolló su actividad, buscando expresar diferentes aspectos de la nueva concepción formal elaborada con los descubrimientos del mundo clásico por el Renacimiento italiano, pero sobre la base de un profundo espíritu germánico. De ello nace una visión que se destaca con toda claridad de la precedente tradición figurativa gótica, y que hace de Durero el verdadero iniciador del Renacimiento alemán.

La primera pintura de Durero fue el *Retrato* de su padre (Florencia, Oficios), de 1490, que con su minucioso realismo revela las influencias flamencas recibidas en el estudio de Wolgemut, mientras en el escudo de armas familiar que figura al reverso de la tabla se advierte una fantasía decorativa libre, que después se desarrollará, sobre todo, en los grabados.

Durante el largo viaje que realizó entre 1490 y 1494, Durero pintó, en 1493, su primer *Autorretrato,* que se encuentra en el Louvre (había dibujado ya con punta de plata, en 1484, uno que ahora está en Viena), probablemente para enviarlo a su prometida. Lo sugiere la flor de ricino, símbolo de la fidelidad conyugal, que el artista tiene en la mano. La ejecución, ya segura y equilibrada, y la clara sensibilidad lineal en los detalles de las manos, de la flor y del rico jubón, revelan la influencia de las obras de Schongauer.

En 1494 están fechados tres de sus primeros grabados: la *Bacanal, La batalla de los centauros marinos* y la *Muerte de Orfeo,* todos ellos copias de Mantegna, que prueban por qué el interés predominante de Durero, que por aquel entonces se encontraba en Venecia por primera vez, se volvía precisamente hacia el artista que más que ningún otro le revelaba los descubrimientos del Renacimiento italiano. En efecto, el objetivo de aquel primer viaje al sur era descubrir los secretos del admirado mundo clásico, cuyos ecos habían llegado hasta más allá de los Alpes por conducto de algunos ilustres humanistas.

Por ese afán de conquistar el sentido clásico de la forma, el equilibrio espacial de la composición y la armoniosa anatomía del desnudo, Durero se apartaba de la escuela que lo había formado y abría por primera vez las puertas al Renacimiento en Alemania. El ansia de tales descubrimientos se revela, sobre todo, en sus dibujos, entre los cuales hay copias de Juan Bellini, de Lorenzo de Credi y del Pollaiolo (por ejemplo, se advierte el claro eco de este último en el grabado *Los efectos de los celos*). Los dibujos de desnudo, que siguen exactos cánones proporcionales, patentizan su incipiente interés por la teoría artística, sobre la cual escribiría después varios tratados, y sirven de base para algunos grabados hechos inmediatamente después de su regreso a la patria, como los llamados *Cuatro mujeres desnudas* y *El sueño del doctor.*

En Venecia, estudiando a Bellini, Durero desarrolló ampliamente su sentido del espacio y una gran sensibilidad hacia los efectos de la luz, de lo cual es un ejemplo espléndido la serie de paisajes pintados con acuarela que ejecutó durante el viaje de vuelta a su patria, mientras atravesaba los Alpes: *Paisaje en las cercanías de Trento* (en Bremen), *Vista de Arco* (en el Louvre) y *Mongüelfo de Pusterla* (en Oxford). En estos paisajes predomina, sobre el interés documental, la vena lírica de Durero expresada con espontaneidad. Tan sorprendentes cualidades caracterizan también las acuarelas de paisajes hechas después, en Núremberg, a donde Durero volvió en 1495 (por ejemplo, *La casa sobre el estanque* del Museo Británico).

En 1496, el artista abrió su estudio en Núremberg y se convirtió en una personalidad cada vez más reconocida, hasta el punto de que el Elector de Sajonia, Federico el Sabio (de quien hizo, hacia 1496-97, el retrato que hoy está en Berlín) le encargó dos retablos para la Iglesia del Castillo de Wittemberg: la *Mater Dolorosa* (hoy en Munich), que fue ejecutada en gran parte en su estudio, y el tríptico con *La Virgen, el Niño, San Antonio y San Sebastián* (en Dresde). En esta última obra se insertan marginalmente (en un esquema iconográfico tradicional germano-flamenco) algunas reminiscencias de Mantegna en las sugerencias de perspectiva de los costados y en el motivo de estilo antiguo del angelito de la izquierda, mientras que en la casi coetánea

2

3

Virgen con el Niño (de Washington) predomina el influjo de Bellini.

Son precisamente de estos años algunos de sus más bellos retratos, entre ellos: el *Autorretrato* del Prado (1498), el *Retrato de Osvaldo Krel* (1499), y el colectivo *Retrato de Juan, Felicitas e Isabel Tucher* (los dos primeros están en Weimar, y el tercero, también de 1499, en Kassel).

La altísima calidad de estos retratos se debe no sólo a la madura experiencia estilística alcanzada ya por el pintor, sino también al hecho de que en el retrato encontró uno de los géneros más adecuados para expresar su penetrante capacidad de observación. La atención y seriedad con que observaba el mundo circundante, le otorgaron una gran seguridad en la transcripción de los numerosos detalles, analizados cada uno con una minuciosidad casi obsesiva.

Esta fuerza analítica, que es la característica más profunda de Durero y la que lo incitó a su creación artística, encontró un freno en la limitación que la iconografía tradicional impone al artista, con el personaje de medio busto todo lo más, enmarcado por ventanas y paisajes, lo cual lleva la atención a concentrarse enteramente en la captación de la psicología del modelo.

Cuando, a veces, esta vocación analítica de Durero no está contenida y frenada por el tema (como sucede en ciertos retablos, sobre todo después de su segunda estancia en Venecia, y en ciertas xilografías), la diversidad de los motivos perjudica la intensidad espiritual de la obra y su unidad poética.

En 1498, Durero produjo su primera obra importante de grabador: las quince xilografías que ilustran *El Apocalipsis*, "sermones equivalentes en profundidad y elocuencia a los de Lutero" (Biodalosky). En estas imágenes, típicas de la iconografía germana, y expresadas con un fuerte trazo lineal derivado de la gran tradición xilográfica local, lo terrible de la visión emana de la contraposición entre realidad e irrealidad y revela la religiosidad atormentada del joven artista en vísperas de la Reforma.

De fines del siglo son los numerosos y bellísimos grabados en cobre (por ejemplo el *San Jerónimo en penitencia, El hijo pródigo, La Virgen con una mona* y el *San Eustaquio*) en los cuales Durero transformó la tradición germánica del grabado lineal de origen xilográfico y creó efectos novedosos, obtenidos mediante un dibujo finísimo que dio una nueva posibilidad de lograr sutiles gradaciones de luz y sombra. El fundamento de la originalidad de estos grabados está en la "visión microscópica" de Durero, quien descubrió en la naturaleza no sólo la menuda estructura de las cosas, sino también la potencia vital universal, revelándolas en las numerosas pinturas y acuarelas de tema tomado del natural,

como estudios de animales, de plantas, de flores, de marinas, de paisajes, etc. (por ejemplo, *Las hierbas, La liebre* y *Las manos* - Viena, Academia Albertina).

De 1500 es otro *Autorretrato* (Munich, Pinacoteca Antigua), en que Durero aparece como "Ecce Homo", alusión simbólica del concepto que estaba madurando, o sea de que "el genio del artista viene de Dios".

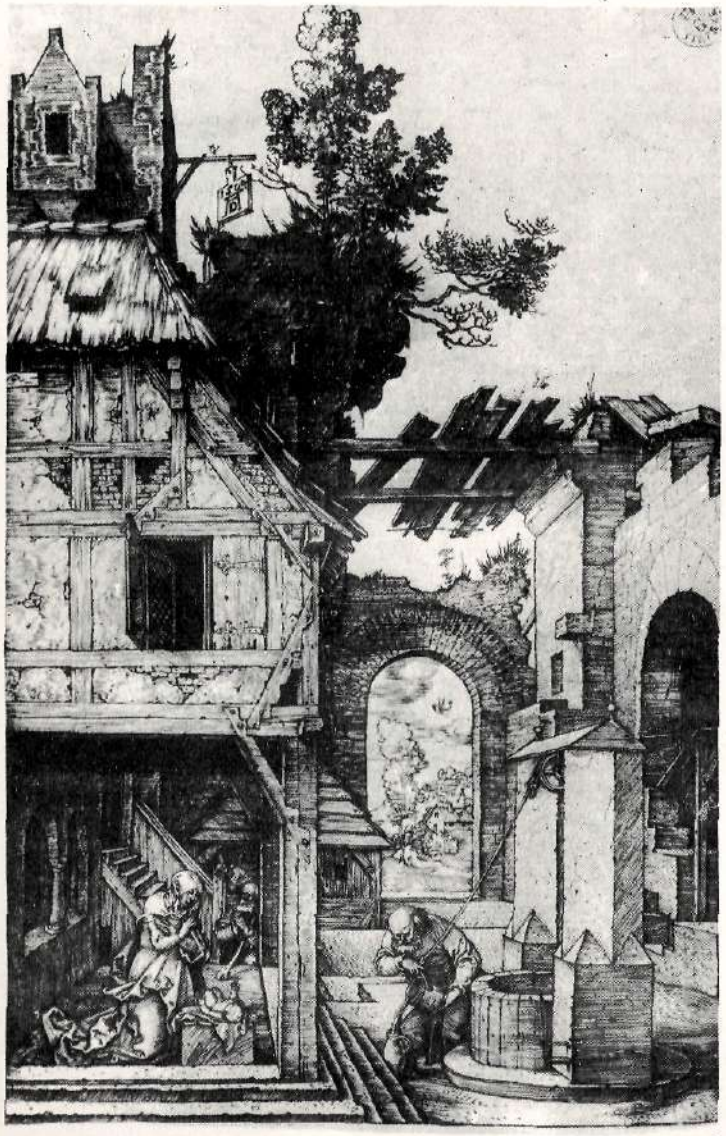
Es éste el límite extremo, casi místico, de esa sublimación de la figura tanto humana, en general, como propia en particular, a la que tendía como muchos de sus contemporáneos. *Esta idea se encuentra ya presente en su anterior Autorretrato* del Prado, de 1498, en el que se representa como un elegante y refinado caballero, con el fin concreto de colocar a los pintores en posición social elevada, diferente de la del simple artesano.

Entre las pinturas más importantes del primer lustro del siglo XVI podemos citar el retablo encargado por la familia Baumgärtner en 1503 (antes en la Iglesia de Santa Catalina de Núremberg, y hoy en Munich), que representa en el centro la *Natividad*, y a los lados a *San Jorge* y *San Eustaquio*. En la bellísima *Natividad*, las figuras reducidas de los que adoran al Niño son herencia de la tradición gótica flamenca y alemana, pero su anacronismo contrasta con los motivos arquitectónicos de segura perspectiva que se hallan en la misma pintura, fruto de la nueva problemática renacentista que se abre paso también en sus grabados (la *Natividad* de 1504).

De 1504 es la famosa *Adoración de los Magos*, de los Oficios (que debió formar parte también de un tríptico, cuyos costados eran quizá los cuatro paneles conocidos con el nombre de *Retablo Jobach*, que presentan dos *Episodios de la Historia de Job*, hoy en Francfort y Colonia, y sus respectivos reversos a *Cuatro Santos*, que están ahora en Munich), en la cual Durero llevó hasta las más extremadas consecuencias las premisas de la *Natividad*: en un ambiente espacioso, estructurado con segura perspectiva, se difunde una luz mediterránea que aviva los colores intensos y da unidad a la escena.

En su grabado de *Adán y Eva*, también de 1504, Durero logró resultados más altos aún en su insaciable búsqueda de la "belleza clásica del desnudo", de tal modo que las figuras de los Primeros Padres presentan reminiscencias del *Apolo* del Belvedere y de la *Venus* Médicis.

En ese mismo año marchó a Venecia, y las numerosas cartas que escribió a su amigo, el humanista Pirkheimer, nos documentan ampliamente sobre los actos y los intereses del maestro durante los dos años (1505-1507) de su segunda y feliz estancia en Italia ("ahí, en mi patria, soy un parásito: aquí soy un señor"), iniciada con el importante encargo del retablo de *La Fiesta del Rosario* que los mercaderes alemanes de Venecia le hicieron para su parroquia de San Bartolomé (actualmente en Praga, pero en mal estado de conservación). La obra, para cuya realización hizo Durero varios diseños, y que terminó en septiembre de 1506, suscitó, según el propio artista, gran admiración por parte de todos los venecianos, provocando también la envidia de muchos de sus colegas, que copiaron motivos de aquélla. En esta obra, algunas cabezas de personajes, como por ejemplo el ángel músico del primer plano y, sobre todo, la calidad luminosa del color, revelan el entusiasmo de Durero por su renovada interpretación del arte de Bellini. Sin embargo, no llegó a penetrar lo suficiente en el mundo silencioso y estático de las Sacras Conversaciones de Bellini como para lograr captar su solemne monumentalidad. Y así lo revela esta composición, que queda fraccionada, siguiendo la tradición iconográfica alemana de fines del siglo XV, por el gran número de figuras en movimiento. Ciertas disonancias de esta obra, que fue la más empeñosa de cuantas pintó



4

5

1 - Una hoja del "Apocalipsis" - grabado - Florencia, Gabinete de Dibujos y Estampas de los Oficios.

2 - Vista del Valle de Trento - acuarela - Bremen, Galería de Arte.

3 - Hierbas - acuarela - Viena, Academia Albertina.

4 - La Natividad - grabado - Florencia, Gabinete de Dibujos y Estampas de los Oficios.

5 - *El Caballero, la Muerte y el Diablo* - grabado - Florencia, Gabinete de Dibujos y Estampas de los Oficios.

durante su estancia en Venecia, desaparecen, en cambio, en un grupo de retratos de la misma época: en la *Joven veneciana* (Viena), en la *Alemana de Venecia* (Berlín), y en el *Retrato de un desconocido*. Estos tres retratos se hallan, en efecto, entre los mejores frutos de esa segunda estancia en la Perla del Adriático, ya que por el repetido contacto con Bellini, y también con Giorgione, desapareció de su pintura todo modelado de tipo escultórico y obtuvo un claroscuro más tenue, y unas tonalidades de más suave efecto plástico (como fácilmente puede observarse, por ejemplo, en el retrato de la *Alemana*).

Durante esos años, Durero se interesó de nuevo por las obras de Leonardo: en su *Cristo entre los doctores* (Lugano, colección Thyssen), muchos tipos están inspirados en las caricaturas de da Vinci, que se hicieron rápidamente famosas en toda Italia.

En 1506 marchó a Bolonia para ver a Lucas Pacioli, que al parecer le reveló los principios de la perspectiva "secreta". El interés que Durero tenía por la teoría del arte pictórico se hizo cada vez mayor durante su estada en la península, y se dedicó mucho al estudio de las proporciones del cuerpo humano al lado de Jacobo de'Barbari, perfeccionándose también en sus anteriores estudios de los textos de Vitrubio y en las investigaciones arqueológicas. Este interés fructificó al final de su vida en la redacción de tratados de teoría del arte, recopilados en cuatro volúmenes titulados *Tratado sobre la Enseñanza* o *Principios básicos para los aprendices pintores*.

Fruto de estos estudios, y de los dibujos, son las dos tablas de *Adán y Eva* del Prado, de 1507, ejecutadas probablemente en cuanto regresó a Núremberg. A éstos, que son los dos primeros desnudos de tamaño natural de la pintura alemana, Durero les dio valor de canon de las proporciones perfectas del cuerpo humano. Y en comparación con el más franco interés anatómico clasicista de su grabado de *Adán y Eva*, de 1504, estas tablas de 1507 revelan formas suavizadas gracias a la fusión cromática veneciana.

De regreso en su patria, Durero recibió importantes encargos, entre ellos los de algunos grandes retablos, como el de *El sacrificio de los Diez mil Mártires*, del Museo de Viena (1508), el de la perdida *Coronación de la Virgen* (1509), del cual quedan muchos estudios, y el de *La Adoración de la Trinidad*, del Museo de Viena (1511). Durero puso su mayor empeño en cada una de esas obras, aunque quizá, por razones iconográficas, volvió a un estilo gráfico arcaico, a un colorido más metálico y, sobre todo, a una composición menos armónica.

La Adoración de la Trinidad, por su estructura rigurosamente simétrica, por la segura perspectiva del grupo inferior, y por la partición de los planos, es la obra más importante de Durero como pintor, y la expresión más relevante del Renacimiento alemán. Ocupa en la historia de la pintura alemana el mismo puesto que tienen, en Italia, los frescos coetáneos de Rafael en las Cámaras Vaticanas (Wölfflin). Durante esos años, sucesivos al regreso de Venecia, Durero desarrolló todavía más su pericia como grabador, que ya era tan notable.

Entre 1510 y 1511 terminó el ciclo de 20 xilografías de la *Vida de María* (iniciado en 1500), la *Gran Pasión* (12 episodios iniciados antes de 1500), y la *Pequeña Pasión* (37 partes; de 1509 a 1511), reproducida en cobre (14 planchas ejecutadas entre 1507 y 1513). Estos ciclos tuvieron por objeto, conforme a la antigua tradición del grabado en Alemania, divulgar la historia sagrada (las estampas eran algo así como el equivalente del fresco en Italia), y por medio de esos ciclos, Durero pretendió representar para el pueblo los hechos evangélicos en una forma nueva, más humana con respecto a la precedente iconografía gótica de sello místico, por lo cual sus composiciones despertaron gran asombro y admiración, no sólo en el ambiente alemán, sino en toda Europa.

De 1513 y 1514 son sus tres grandes obras maestras del grabado: *El Caballero, la Muerte y el Diablo*, *San Jerónimo en su estudio* y *La Melancolía*; una especie de tríptico alegórico de tres tipos de virtud, clasificados todavía conforme a un esquema medieval; es decir, respectivamente: la decisión y la actividad; la teología y la meditación, y "la vida del genio secular en el mundo racional e imaginativo de la ciencia y del arte", al decir de Panofsky-Lippmann. Tal contenido ideológico, de difícil comprensión para los no iniciados, está armónicamente asimilado a un depurado sentido formal, en el que se funden en equilibrio los valores de espacio y volumen por efecto de la luz que da un sedoso brillo a las superficies. Vasari observó que en *El Caballero, la Muerte y el Diablo* "se ve el rebrillar de las armas y del pelo de un caballo negro".

Llegaron después para Durero unos años de vida oficial en la Corte del Emperador Maximiliano I, dedicados en su mayor parte al grabado (xilografías, sobre todo) de carácter alegórico y en alabanza de la Casa de Habsburgo, que muestran una impronta más bien artesana: *El Arco Triunfal*, *La Procesión de Maximiliano*, y el *Breviario*. De este período (1516) son las dos cabezas de los Apóstoles *Santiago* y *Felipe*, de los Oficios, de una tensión moral y religiosa típica de los tiempos de la Reforma. Decreció en esos años la curiosidad de Durero hacia los fenómenos de la naturaleza, y, en cambio, comenzó a observar con objetiva exactitud, unida a una afectuosa ternura, los efectos de la vejez en dos personas muy queridas para él: su *Madre* (dibujo de Berlín) y su primer maestro *Miguel Wolgemut* (retrato de Munich). Muerto Maximiliano en 1519 (Durero le había hecho en ese mismo año un retrato, ahora en el Museo de Viena, de un carácter muy cortesano y un tanto convencional), el pintor emprendió su viaje a los Países Bajos (1520-1521), recogiendo en el camino sus impresiones en un diario ilustrado con numerosos dibujos de paisajes (como, por ejemplo, el de *El puerto de Amberes*, actualmente en Viena), y con retratos de los principales personajes que iba conociendo (entre otros, Erasmo de Rotterdam, al que retrató asimismo en un grabado de 1526).

El fruto más importante de aquella experiencia holandesa es precisamente un grupo de retratos: el de *Bernardo Van Orley*, que está en Breda, y el de *Juan Imhof*, hoy en el Museo del Prado (respectivamente, de 1521 y 1524). La impresión que le produjo el arte flamenco y holandés del siglo XVI ha quedado plasmada en el esquema de las figuras (la posición de las manos, el motivo del chambergo, el cuidado con que pintó la vestimenta, etc.) y, sobre todo, en la sensibilidad pictórica (afín a la de Quintín Metsys) con que funde en un único tono extendido y sosegado los distintos motivos. En sus dos retratos más bellos: los de sus conciudadanos *Santiago Muffel* y *Jerónimo Holzschuer* (ambos hoy en Berlín), pintados en 1526, Durero, aunque manteniendo esa síntesis plástica y sin volver al antiguo grafismo, hizo aún más penetrante y aguda la indagación psicológica del individuo, representándolo sólo de medio busto, con lo cual la atención se concentra sobre los rasgos esenciales del rostro.

Una severidad moral, que alcanzó momentos de dramatismo, caracterizó los últimos años de la vida de Durero, profundamente partícipe del clima religioso suscitado en Alemania por la Reforma, tal como lo atestigua su postrera obra pictórica: *Los cuatro Evangelistas* (en Munich), pintados en 1526, quizá como laterales de un tríptico que nunca completó. No sin razón, al donarlos al Concejo de su ciudad, añadió a las dos tablas las citas amonestadoras contra "los falsos profetas", tomadas precisamente de los cuatro textos evangélicos correspondientes.

Estos cuatro "gigantes", que en su aislada monumentalidad están quizá inspirados en los personajes de las Sacras Conversaciones de Juan Bellini, son una expresión dramática típicamente alemana, de un espíritu religioso comparable tan sólo al de los "héroes de Masaccio". *Los cuatro Evangelistas* representan realmente la culminación del arte de Durero, quien dejó en ellos los mejores frutos de su búsqueda de un mundo nuevo, y creó, como dice Burckhardt, una "representación, acaso la primera —al menos de tal limpidez—, del nuevo tipo de «hombre» que había sido felizmente descubierto por el Renacimiento".

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

PINACOTECA DE DURERO

Índice de las ilustraciones

I - Retrato del padre del pintor (1490 - 1 m. 23 x 89 cm.) - Florencia, Oficios - *En el reverso de esta tabla —que Durero pintó quizá para llevársela consigo en su primer viaje a Colmar y Basilea (1490-1494)— aparecen los escudos de su padre y de su madre, y esto hace suponer que hubiese también un retrato de ella. En el realismo minucioso se revelan las influencias flamencas.*

II - Autorretrato con flores de ricino (1493 - 57 x 45 cm.) - París, Louvre - *Éste es el primero de los autorretratos de Durero, y lo pintó durante el viaje de 1490-1494, para enviárselo a su prometida, Inés Frey, como se puede suponer por esas flores, símbolo de la fidelidad conyugal. Se ven en este autorretrato reflejos del conocimiento de la pintura de Martín Schongauer.*

III - La Virgen con el Niño (parte central del políptico llamado "Altar de Dresde", de 1496 - 1 m. 05 x 95 cm. - detalle) - Dresde, Galería de Pintura - *Mientras en las dos hojas laterales, que representan a los Santos Antonio y Sebastián, Durero sigue el esquema tradicional alemán, en la parte central nótanse reminiscencias de Mantegna, especialmente en perspectiva.*

IV - La Virgen con el Niño (50,1 x 37,6 cm.) - Washington, Galería Nacional - *Por su cálido colorido, el tipo de la Virgen y la perspectiva del paisaje del fondo, éste es el cuadro que atestigua más que ningún otro la profunda impresión recibida por Durero ante la obra de Juan Bellini. En el reverso de la tabla, Durero representó otra escena, la de* Las hijas de Lot.

V - Retrato de Osvaldo Krel (1499 - 50 x 39 cm.) - Munich, Pinacoteca Antigua - *Este retrato del acaudalado mercader suabo es uno de los más famosos del artista, ya que su alta calidad compositiva, cromática y psicológica revela cómo Durero encontró, precisamente en el retrato, el género más apropiado para expresar su penetrante poder de aguda observación.*

VI-VII - Panel central del Retablo Baumgärtner: La Natividad (1503 - 1m. 55 x 1m. 26) - Munich, Pinacoteca Antigua - *Este retablo es una de las obras religiosas de mayor empeño que Durero encaró en este período, y en él la costumbre arcaica holandesa y alemana, que consiste en empequeñecer las figuras secundarias, contrasta con los elementos arquitectónicos.*

VIII - Retrato de Isabel Tucher (1499 - 28 x 22 cm.) - Kassel, Galería de Pinturas - *Durante el mismo año, Durero retrató también a Juan y a Felicitas Tucher. El pintor encuadra aquí la figura en una ventana, a través de la que se ve un paisaje que revela relaciones entre su pintura y su oficio de grabador, al tiempo que concentra su afán en la penetración psicológica.*

IX - El tocador de pífano y el tamborilero (panel del Retablo Jobach - 1500 aprox. - 94 x 51 cm.) - Colonia, Museo Wallraf-Richartz - *Es uno de los cuatro paneles del retablo, en el que aparecen cuatro figuras de Santos y dos episodios de la vida de San José. En los músicos (el tamborilero tiene el rostro de Durero) nótase el gusto de la indumentaria de la época.*

X - La Adoración de los Magos (1504 - 99 cm. x 1m. 12) - Florencia, Oficios - *Según algunos eruditos, éste es quizá el panel central del Retablo Jobach, y la obra más relevante de ese período del arte de Durero, por la feliz unidad de la escena y por la calidad de la iluminación. En el apego a los motivos que representan ruinas se refleja un gran interés por el mundo clásico.*

XI - La Fiesta del Rosario (detalle central con la Virgen, el Niño y el Emperador) - Praga, Museo Nacional - *Fue encargada por los mercaderes alemanes de Venecia para su parroquia de San Bartolomé. Es la obra más importante de la segunda estancia de Durero en esa ciudad, y en la luminosidad de su colorido se ve claramente la influencia de Juan Bellini.*

XII - Adán (1507 - 2m. 09 x 83 cm.) - Madrid, Museo del Prado - *Junto con la tabla de Eva que le hace juego, es el primer desnudo de tamaño natural de la pintura alemana: ambas fueron ejecutadas, quizás, en Núremberg, después de la segunda estancia de Durero en Italia. Estos dos cuadros, de inspiración clásica, asumieron un valor de canon de las "proporciones perfectas".*

XIII - La Adoración de la Santísima Trinidad (1511 - 1 m. 44 x 1 m. 31) - Viena, Museo de Historia del Arte - *Es la obra más monumental de Durero, y está considerada como la expresión más alta del Renacimiento alemán por la perspectiva del grupo inferior y por la distribución de los planos, aunque en la iconografía, el grafismo y el colorido es de un gusto más arcaico.*

XIV-XV - Los Apóstoles San Juan, San Pedro y San Pablo y el Evangelista San Marcos (1526 - 2m. 15 x 76 cm.) - Munich, Pinacoteca Antigua - *Estas dos tablas fueron quizá concebidas como hojas laterales de un tríptico, siguiendo el esquema de las Sacras Conversaciones venecianas. Durero colocó al pie de las mismas citas amonestadoras contra los falsos profetas.*

XVI - Retrato de Juan Kleberger (1526 - diámetro 37 cm.) - Viena, Museo de Historia del Arte - *Éste es el retrato del yerno de Pirckheimer, el gran amigo de Durero. Se trata de un busto originalmente inscrito en un medallón (recurso que quizá le inspiraran a Durero las medallas romanas de Burgkmair), y como tal se diferencia de los últimos retratos de aquél.*

XVII - Autorretrato (1498 - 52 x 41 cm. - en la portada) - Madrid, Museo del Prado - *Debajo de la ventana se lee: "1498, lo hice de acuerdo con mis rasgos de los veintiséis años". Este autorretrato, con vestimenta de elegante caballero, refleja el éxito conseguido con las xilografías del Apocalipsis, y tiene por objeto divulgar la posición social elevada adquirida por el artista.*

NO CIRCULANTE

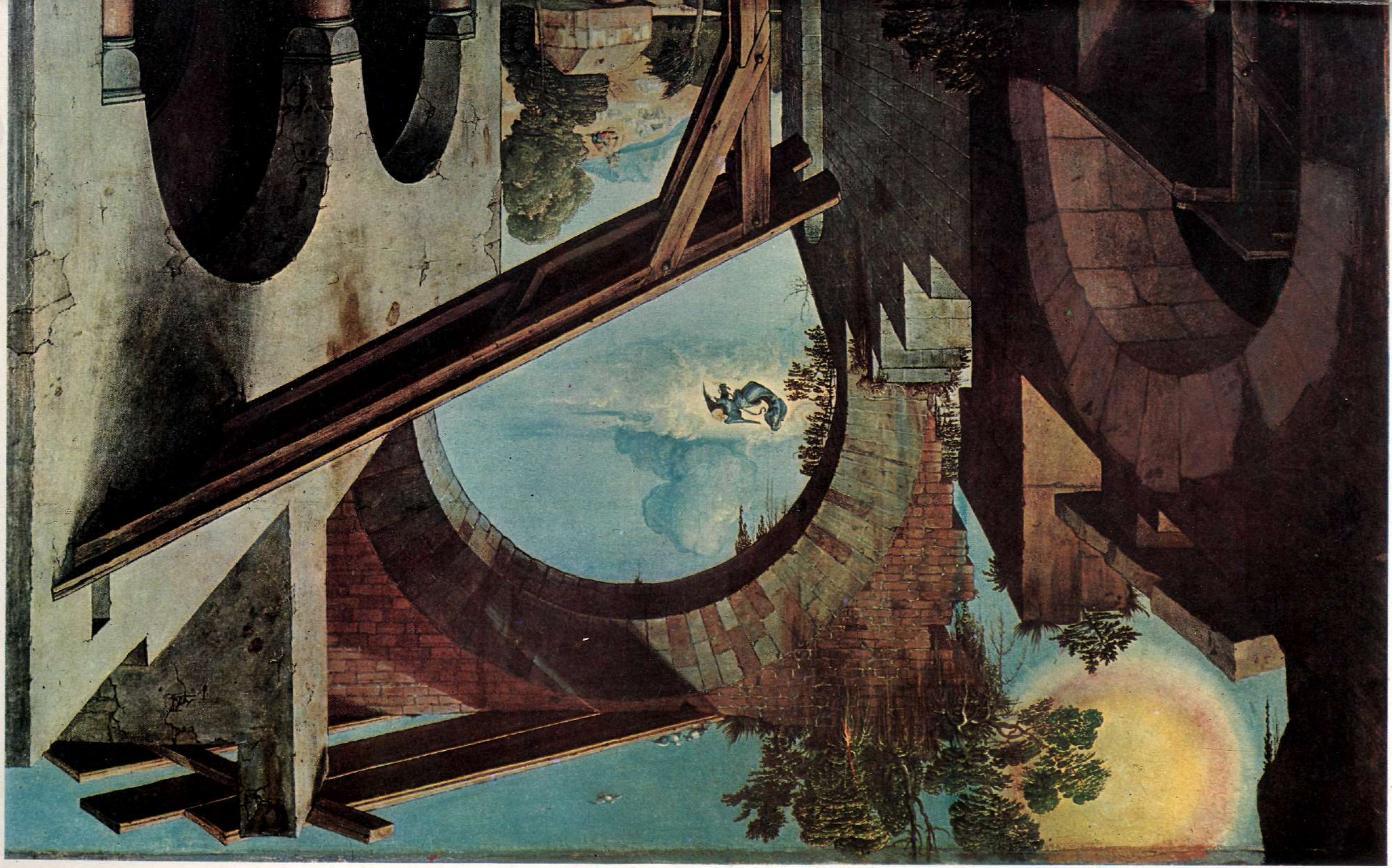
I

1493

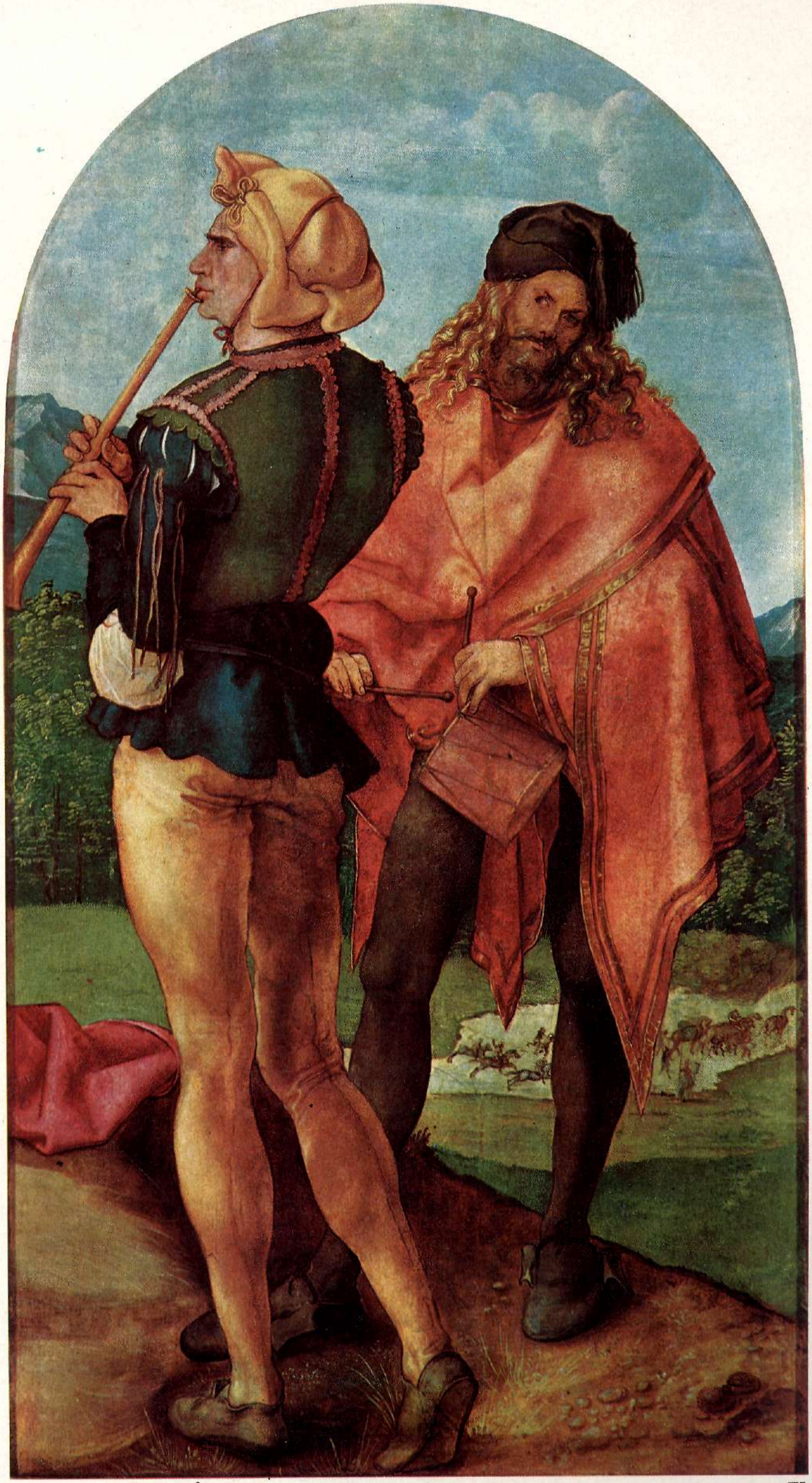
III

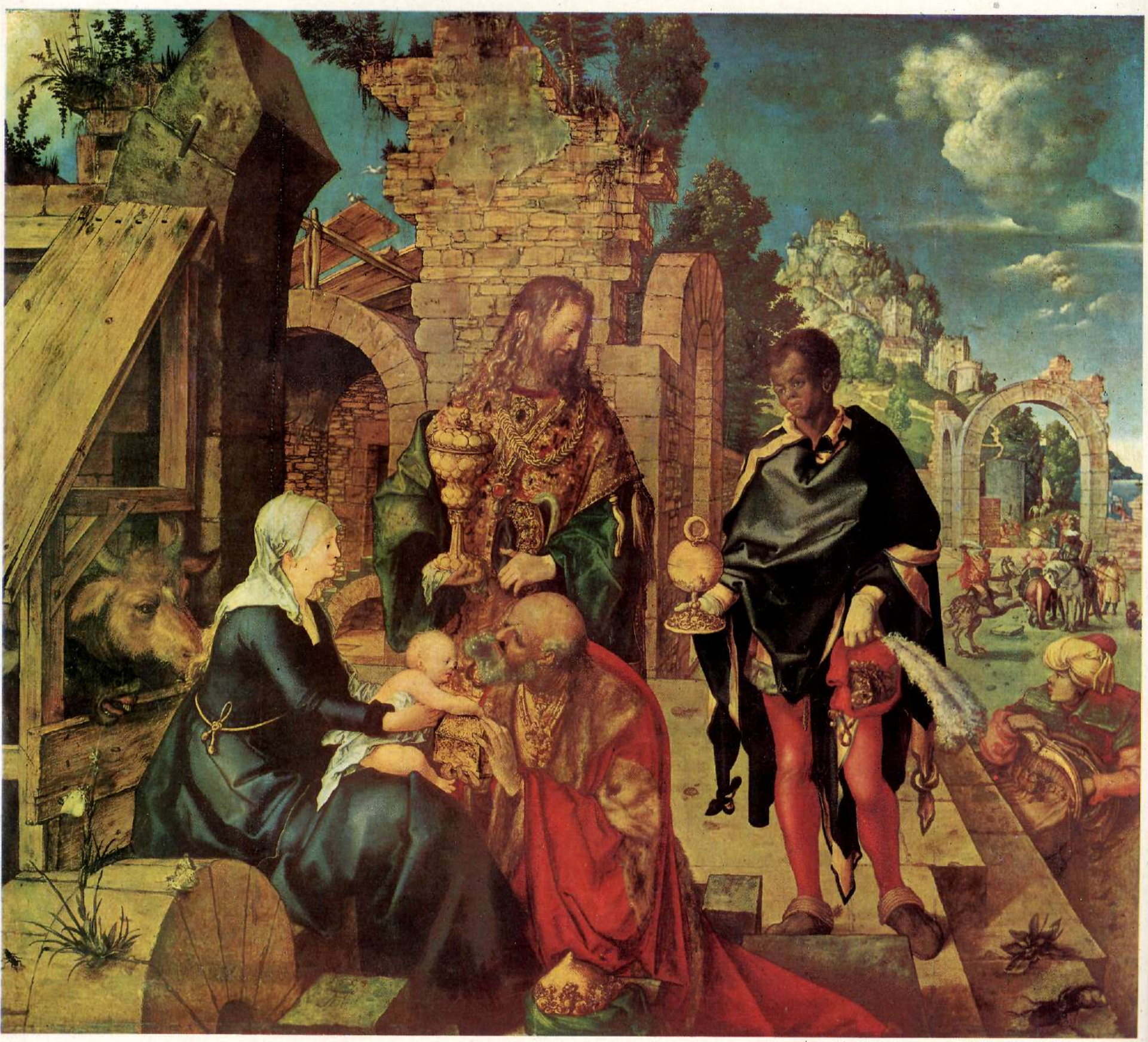
IV

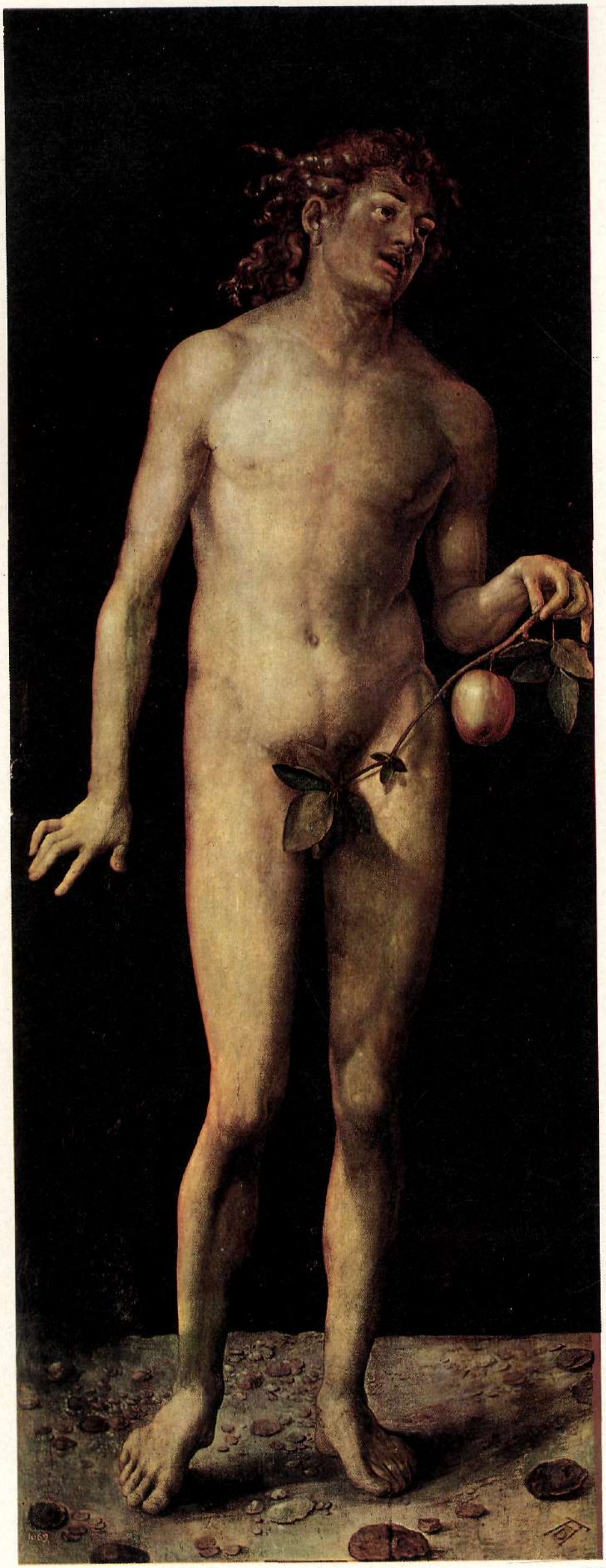
OSWOLT·KREL
1499

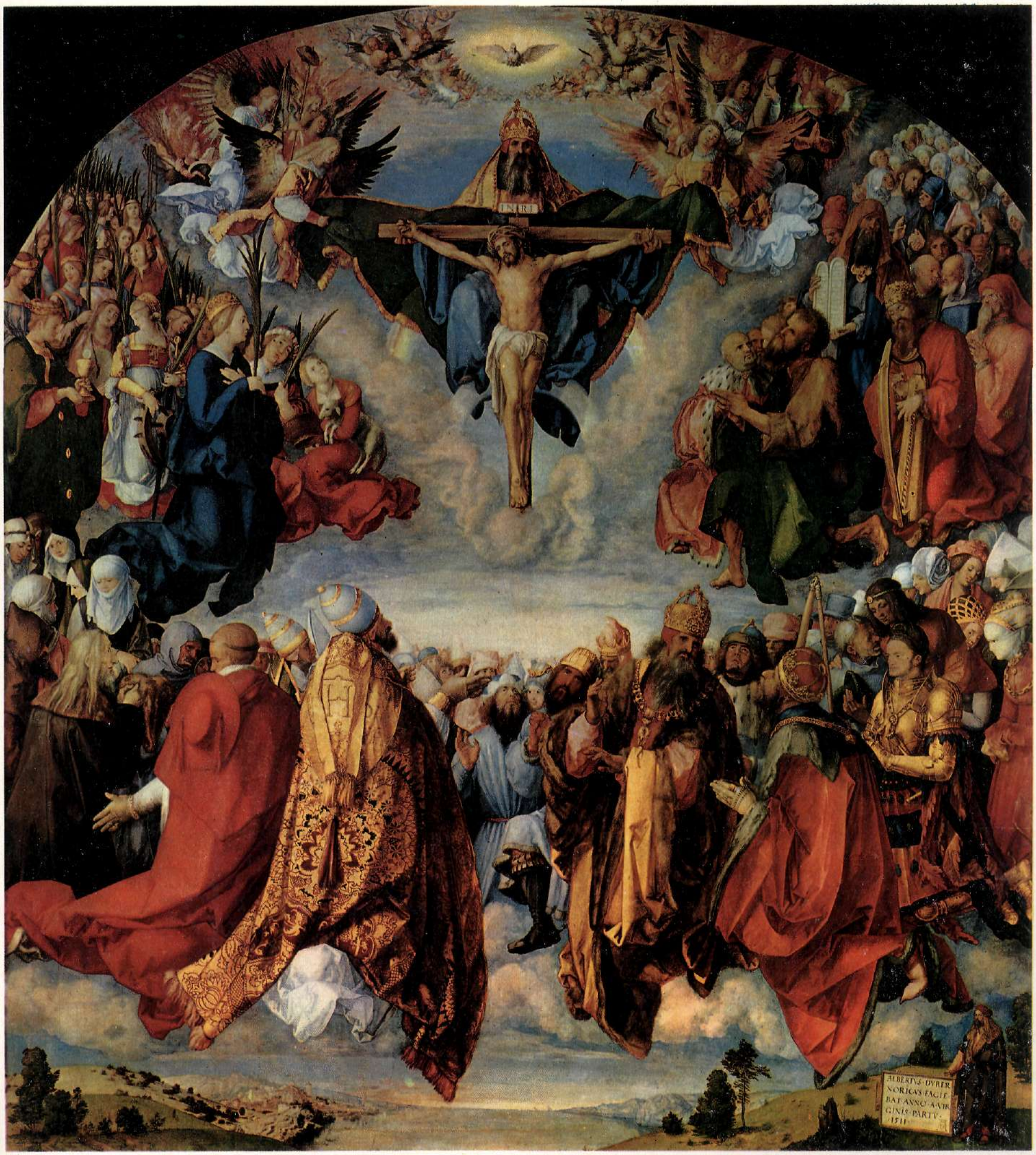


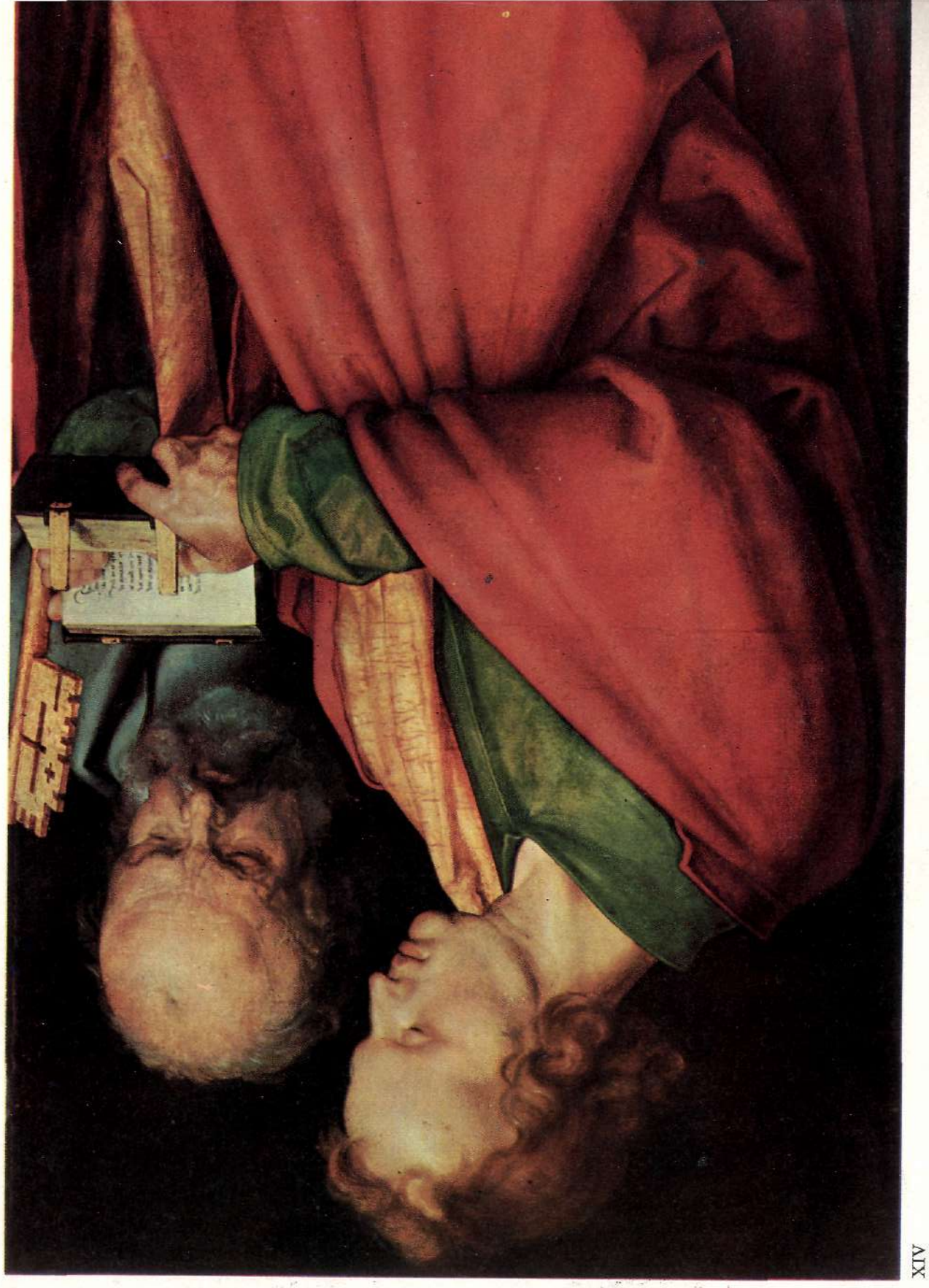
VIII

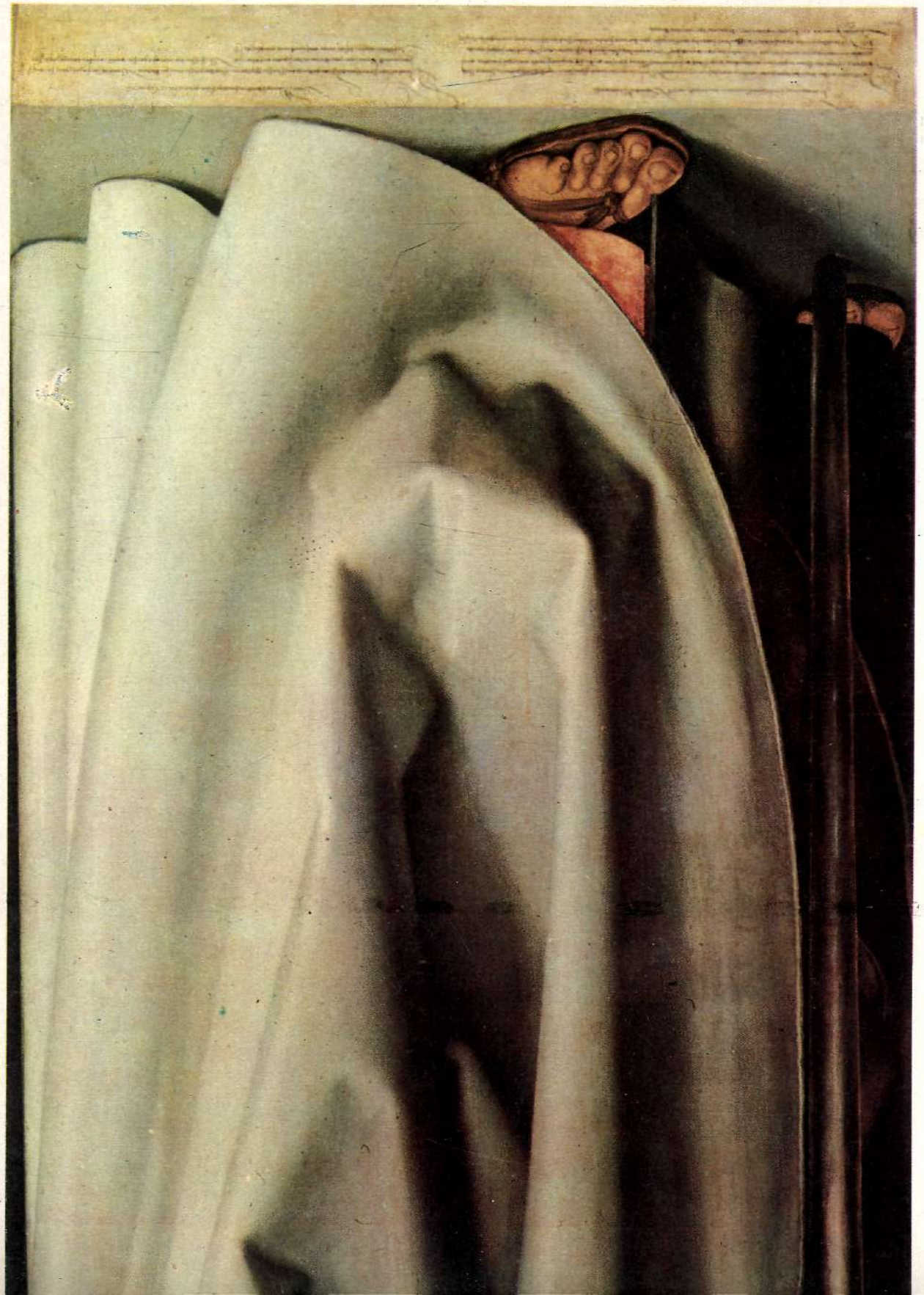


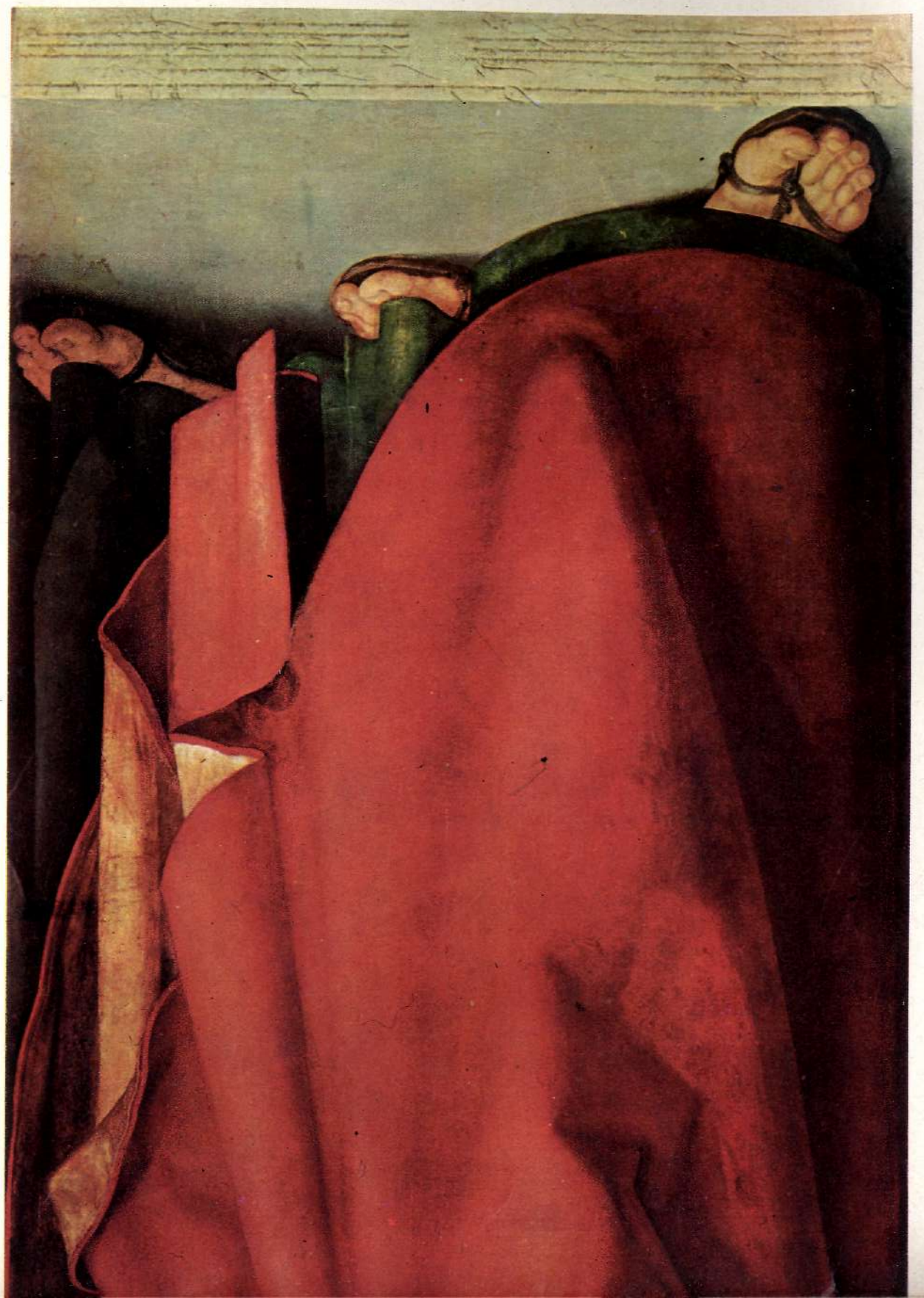





ALBERTVS·DVRER
NORICVS·FACIE
BAT·ANNO·AETA
TIS·SVAE·VIR
GINIS·PARTV·
1511







1526
AN·AETA·SVAE·XXXX·
·E·IOANI·KLEH
BERGER·S·NORICI·

EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR OSVALDO SVANASCINI

Al examinar a Durero desde el punto de vista actual, no podemos olvidar que, al lado del pintor que introdujo el espíritu del Renacimiento en Alemania, se halla también el portentoso grabador. Toda esa romántica vitalidad, esa aspereza que a menudo caracterizaba al maestro de Núremberg, ha quedado preferentemente concretada en sus grabados. Y es precisamente su obra de grabador la que se proyecta con mayor fuerza a los ojos del hombre contemporáneo. Éste, desde el impresionismo y más aún desde el expresionismo, se interesa particularmente en los lenguajes plásticos que ahondan la facultad de comunicarse y la libertad para argumentar, oponiéndose a los recursos valorativos más o menos tradicionales. En algunas obras, Durero alude a una perfección casi monumental, como en La adoración de la Santísima Trinidad, *y en el grabado titulado* El arco triunfal de Maximiliano, *destinado precisamente a glorificar a este soberano, de acuerdo con el argumento creado por el poeta Juan Stabius (Durero trabajó empeñosamente en esta serie de dibujos que corresponderían a noventa y dos planchas de madera con un tamaño total de aproximadamente tres metros de alto por dos de ancho, y que fueron grabados por Jerónimo Andrae bajo la dirección del mismo Stabius). En cambio existe una mayor emoción en series como* Las comedias de Terencio, El barco de los locos o Santos y escenas bíblicas, *una menor sujeción a la elaborada serie de detalles, a menudo agobiantes, y una disposición, contrariamente, de ciertos elementos más netos, combinando la realidad y la fantasía, en la medida en que se refiere a temas como* Sodoma y Gomorra *u otros de intención moralista. Asimismo, la serie terminada en 1511, titulada* La Pequeña Pasión, *es una de las que con mayor vehemencia vuelca sobre el tema bíblico esa fuerte, inestimable valoración de lo humano. Allí se halla Cristo ante Herodes, indefenso, pero vigilando su propia humildad, en contraste con el artificio temporal que rodea a su interlocutor; y en medio de estas figuras antagónicas se ve un rostro descompuesto por la ira, por el deseo de agresión que parece dominarlo, moviéndose y gesticulando como si tratara de simbolizar la ignorancia cotidiana. Y, no obstante, ni esos rostros convulsionados ni los cuerpos de los enfermos llegarán a sobresaltar demasiado el rigor del maestro. "Hacer un cuadro bello —escribió—, eso no se puede exigir a ninguna persona, ya que no vive ninguno sobre la tierra que tenga dentro de sí toda la belleza —siempre podría ser aún más bello. Tampoco vive nadie sobre la tierra que podría decir cómo debe ser la figura más hermosa de una persona. Nadie lo sabe, más que Dios mismo."*

Entre las obras más enternecedoras y palpitantes de Durero que puedan recordarse se halla el retrato de su madre, dibujado el 9 de marzo de 1514. He allí el rostro de la anciana, conmovedoramente temerosa ante lo desconocido (poco después fallecía), con la vista inexpresablemente perdida y los labios apretados, mientras que la mandíbula, el vigoroso cuello y las delgadas arrugas de la frente, acentúan la larga experiencia de la vida que el retrato trasunta. "Murió con gran dificultad —escribe Durero— y noté que vio algo siniestro, porque pidió el agua bendita, a pesar de que antes no había hablado por mucho tiempo." Señaló también "el temor a la muerte" sentido por la anciana y debe recordarse, además, que es justamente en esta época cuando Durero se encuentra agobiado por esos pensamientos angustiosos frente a lo que desconoce, a lo irremediable. Es una angustia pasiva, en cuyo ámbito todos los silencios convergen, sosteniendo su propia tendencia fatalista. Y es entonces cuando Durero pierde, a través de obras como El caballero, la Muerte y el Diablo; La Melancolía; San Jerónimo en su estudio o Las cuatro brujas *la dimensión de la realidad que le ordena mantener cuidadosamente su misma preocupación creativa: "La vida de la naturaleza nos hace conocer la verdad de las cosas. Por ello, obsérvala detenidamente, guíate por ella y no te alejes de ella en tu creencia de encontrar lo mejor en ti mismo, porque te engañarías. Porque en realidad, el arte se halla dentro de la naturaleza. Quien pueda extraerlo de allí es el que lo posee. Si la sobrepasas, cometerás muchos errores en tu obra... Pero cuanto más exacta sea tu obra e igual a la vida real, tanto mejor ha de ser". ¿Cuál es, sin embargo, la razón que impulsa a Durero a aludir a una atmósfera a la que se vislumbra como una introducción, como un vago pasaje hacia lo desconocido, con todos aquellos atributos que de una u otra manera conforman lo imprevisible? El mismo artista parece señalar la justificación: "Cuídese cada uno de no hacer nada que sea imposible y que la naturaleza no pueda ver; a menos que uno quiera hacer una obra de ensueño y en ésta sí se podría mezclar toda clase de creaciones."*

En esos grabados de Durero casi podemos adivinar al artista que presiente un dualismo en las cosas, y que a menudo asimila el espíritu del Renacimiento y todo el planteo humanista de los siglos XV y XVI, a los principios de la Reforma. En medio de la prosperidad que vive Núremberg, alentada por la égida de artistas como Pleydenwurf y Wolgemut, de un poeta como Conrado Celtes o de un astrónomo como Regiomontanus, Durero retiene aún el vago misterio del medioevo alemán, la obstinación del orden germánico, y absorbe al mismo tiempo esa ráfaga vivificante del humanismo italiano.

Los grabados mencionados se ajustan fielmente a la representación de los cuerpos, y evocan toda esa realidad de un paisaje justificado en sus detalles; pero, a pesar de ello, a pesar de tan minuciosa narración de elementos, seres y cosas que indivi-

dualmente proyectan su propia verdad, Durero está relatando la melancolía que le produce esa época, y su gravitación se halla proyectada en la soledad, soportada incluso por la intuición del presagio. Es por ello que todo ese lenguaje pictórico que amó en Bellini o Carpaccio se transforma, en gran parte de su obra grabada, disimulándose frente a la intuición de lo desconocido.

Acaso Durero no quiso trasgredir totalmente, mediante la inclusión de elementos extraños, la posibilidad de lo que entendía como realidad. Así, en sus pinturas, el amor al detalle busca su proposición más exhaustiva. A pesar de ello los ojos de sus criaturas, aun dentro de su cuidado verismo, no pueden apartarse de una incipiente duda, y parecen petrificados en todos sus rostros sin dulzura, serios, increíblemente responsables. "Durero es demasiado cosmopolita —anota Marcel Brion—, y casi un intelectual, para ceder a lo fantástico, como no sea en una mínima parte de sí mismo. Pero con ser menos evidente, menos lujosamente ostentosa que en Grünewald, Baldung o los Lansquenetes, *esta aptitud para lo sobrenatural, esta sensibilidad para lo fantástico están acusadas, sin embargo, por el temor que le produjo, una noche, el sueño que había tenido acerca del fin del mundo, y la transcripción del mismo que ha dado, escrita y pintada, al despertar."*

Comparado a veces a Leonardo por su personalidad acentuadamente renacentista, Durero se sintió acuciado por el estudio detallado del cuerpo humano y por el deseo de legar muchas de las conclusiones a las que había llegado a través de su experiencia como pintor. Su primera obra en este sentido fue la titulada. "Enseñanza de la medida con el compás y la regla en líneas, superficies y cuerpos enteros, reunida por Alberto Durero y publicada para bien de todos los amantes del arte en el año 1525." Otra de las obras es "El arte de las medidas", cuya primera edición se realizó en Núremberg, en 1525, publicándose la segunda después de la muerte del artista, en 1538, con correcciones y la inclusión de veintidós nuevos grabados. Algunas de las estampas de esta obra muestran ciertos detalles de la técnica aconsejada por el autor, en la que sobresale una minuciosidad conseguida mediante la inclusión de elementos tanto mecánicos como ingenuos, que de todas maneras revelan el empeño por arribar a una solución pictórica. Ello se advierte en su ejemplo titulado Dibujando una mujer acostada, *en donde puede observarse a un dibujante frente a una ventana intermedia, transparente y cuadriculada, repetida en el papel sobre el cual dibuja a la mujer desnuda que se halla detrás de la división. "El estilo lineal de Durero no es sólo el progreso de una preexistente tradición afín, sino que significa a la vez la exclusión de todos los elementos contrarios que procedían del estilo del siglo XV", señala Wölfflin, quien agrega: "Durero fue el primero que superó consecuentemente todo el contenido de lo visible a la línea definitoria de la forma."*

En Núremberg aparece también, en 1527, el "Tratado sobre fortificaciones", que permite apreciar, aparte de sus teorías sobre construcción de fortalezas o el empleo de la artillería, su conocimiento de la perspectiva, que tanto le preocupara, como esa medida distribución y adaptación del espacio, incluso planteando una perspectiva caballera (recuérdese, en tal sentido, su Sitio a una fortaleza, *con el cuidadoso detalle de las tropas dispuestas frente a la fortificación y a la vez rodeadas de árboles).*

Su publicación póstuma fue el Tratado de las proporciones del cuerpo humano, *editado en Núremberg en el año 1528 por Jerónimo Formschneider. Este libro significa una lección de humildad, un tratado de conducta, al que nuestro tiempo encontrará justificación en la lógica necesidad evolutiva del arte. ¡Con qué infinito amor recoge aquí Durero las proporciones de un dedo o del cuerpo aún inmaturo de un niño, sin vacilar tampoco ante el planteo de un escorzo o el itinerario de un desnudo! El mismo Francisco Pacheco, maestro de Velázquez, recomienda estudiar estos dibujos de Durero como modelo para la comprensión del cuerpo femenino. "Un buen pintor se halla interiormente lleno de figuras", escribe Durero, pero su preocupación constante ha de ser, sin lugar a dudas, resolver coherentemente la estructura y las proporciones de los modelos, su lógica representación. El autorretrato que terminó en 1498 ha sido pintado sin desestimar esos valores táctiles, esa representación inquisitoria, tanto del personaje, como de su vestimenta y de la ventana lateral que aumenta la ilusión de la perspectiva, narrando detalladamente las diferencias del paisaje. Lejos estamos aquí de la atmósfera dulce de* La Gioconda *de Leonardo, con ese paisaje imaginario que parece llegar proyectado desde la época china de los Sung, con todo su misterio y toda su soledad. La mente de Durero es más lógica y quizá más ambiciosa. Posee el conocimiento de su época, descubre las cosas que enriquecen más profundamente al hombre, busca, en fin, perfeccionarse más todavía, de la misma manera que lo hiciera Hokusai, el maestro japonés, y proyecta tentar nuevos rumbos literarios, a pesar de saber que ello lo hace tal vez más vulnerable, en una sociedad que a juzgar por sus propias palabras no parece más comprensiva que la nuestra: "Ante todo, es hermoso ver un bello cuadro humano, por ello quiero comenzar a trabajar con las proporciones humanas. Después, siempre que Dios me dé tiempo, he de seguir haciendo y escribiendo más de otras cosas. Sé que los envidiosos no se han de quedar con su veneno, pero ello no me ha de impedir hacerlo; muchos hombres han sufrido alguna vez por lo mismo."*

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

PINACOTECA DE LOS GENIOS — La más grandiosa colección de arte del mundo. Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T.E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S.A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Registro de la Propiedad Intelectual Nº 806.580.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA		Pesos	120.—
Agente de suscripciones:	Publex S. A. • Maipú 43 • Buenos Aires		
Distribuidores de fascículos:	Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Brandsen 1870 • Buenos Aires.		
* **COLOMBIA**			
Editorial Publex Colombiana • Carrera 7a. Nº 13-58 • Bogotá		Pesos	10.—
COSTA RICA			
Carlos Valerín Sáenz • Apdo. 1924 • San José		Colones	6.50
* **CHILE**			
Cía. Chilena de Ediciones • Sto. Domingo 1175 • Santiago		Escudos	5.—
ECUADOR			
Muñoz Hnos. • Boulevard 9 de Octubre 732 • Guayaquil		Sucres	20.—
EL SALVADOR			
Distribuidora Salvadoreña • Avda. España Nº 344 • San Salvador		Colones	2.50
ESPAÑA			
Distribuidora Europea de Ediciones S.A. • Córcega 414 • Barcelona		Pesetas	50.—
GUATEMALA			
De la Riva Hnos. • 9a. Av. 10-34 • Guatemala		Quetzales	1.—
HONDURAS			
Hortensia Tijerino • Avda. Salvador Mendieta 111 • Tegucigalpa		Lempiras	2.—
(1) **MÉXICO**			
Publex S. A. • Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolivar 154 • México D. F.		Pesos	12.—
NICARAGUA			
Ramiro Ramírez Valdez • Avda. Bolívar Sur Nº 302 A • Managua		Córdobas	6.50
PANAMÁ			
Agencia Internac. de Publicaciones • Apartado 2052 • Panamá		Balboas	1.—
* **PERÚ**			
Central Peruana de Publicaciones • Bolivia 154 • Lima		Soles	30.—
PUERTO RICO			
Matías Photo Shop • 200 Fortaleza St. • San Juan		Dólares	1.—
REP. DOMINICANA			
Librería Dominicana • Mercedes Nº 49 • Sto. Domingo		Pesos	1.—
URUGUAY			
Cía. Uruguaya de Ediciones S.A. • 25 de Mayo 620 • Montevideo		Pesos	15.—
* **VENEZUELA**			
Venezolana de Publ. C. A. • Princ. a Sta. Capilla 4 • Caracas		Bolívares	5.

** Distribución a partir del 9 de octubre de 1964*
(1) Fecha de aparición en México: 20 de octubre de 1964

Correo Argentino CC. y Soc. 3-27-34 y 60 (B)
Tarifa Reducida Concesión Nº 7470
Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

AMORRORTU
I.U.C.A. 3203
BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina
29-VII-64